# السرد وإيقاع القافية(*)

# في شعر عمر بن أبي ربيعة

أ.م.د. عبدالله فتحي الظاهر(**)

و د. صالح محمد حسن(***)

القافية في اللغة, من قفاه واقتفاه وتقفاه: تبعه واقتفى أثره, والقفو مصدر قولك قفا يَقْفُو قَفْواً وقُفُوًّا, وهو أن يتبع الشيء..والقافية في الشعر الذي يقفو البيت وسميت قافية لأنها تقفو البيت. وفي الصحاح لأن بعضها يتبع أثر بعض(1).

وقال قوم: سميت قافية لأنها فاعلة بمعنى مفعولة كما يقال راضية بمعنى مرضية.كأن الشاعر يقفوها أي يتبعها ويطلبها. وأصل ذلك الإتباع(2), قال الله تعالى ((وقفينا على آثارهم))(3). وقال ابن رشيق " واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله, مع حركة الحرف الذي قبل الساكن, والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض

---

(*) البحث مستل من أطروحة دكتوراه ، قدمها الطالب : صالح محمد حسن إلى قسم اللغة العربية في كلية الآداب بعنوان : (السرد والايقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة) سنة 1428هـ / 2007م بإشراف الدكتور عبد الله فتحي الظاهر .

(**) قسم اللغة العربية – كلية الآداب / جامعة الموصل.

(***) قسم اللغة العربية – كلية الآداب / جامعة الموصل.

(1) لسان العرب : مادة قفا: 195/15

(2) القوافي, أبو يعلى التنوخي, تحقيق عوني عبد الرؤوف : 36

(3) سورة المائدة / الآية:46

كلمة, ومرة كلمة, ومرة كلمتين... وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت واستدل على صحة ذلك بأنه لو قال لك إنسان: اكتب لي قوافي قصيدة لكتبت له كلمات نحو: كتاب ولعاب وركاب وصحاب وما أشبه ذلك وهو المتعارف بين الناس اليوم, ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح (4). أما الجاحظ فلم يحدد القافية بحركات وحروف-كما فعل الخليل- ولا بكلمة-كما فعل الأخفش- إنما نظر إليها في إطار أوسع فرأى أنها خواتم أبيات الشعر(5).

لقد أدرك النقاد القدامى والمحدثون أهمية القافية في الشعر, فجعلوها شريكة الوزن في تمييز الشعر عن غيره من الأنماط الإبداعية, ويعد قدامة بن جعفر في طليعة هؤلاء النقاد, ولعله أول من لفت الانتباه إلى هذه الأهمية, عندما حدَّ الشعر بأنه" قول موزون مقفَّى يَدُلُّ على معنى" (6). وأكد ابن رشيق هذا المفهوم بقوله "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"(7) وأكد أبو هلال العسكري على العلاقة الوطيدة بين الوزن والقافية من جهة وبين دلالة النص من جهة أُخرى, فقال ناصحاً من يريد صناعة الشعر قائلا " إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك, وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية, ولا تتمكن منه في أخرى" (8). وبما أن القافية جزء لا يتجزأ من المعنى فهي بمثابة الإطار الضابط للإيقاع الشعري ووضوح الدلالة بوصفها

---

(4) العمدة:151/1

(5) البيان والتبيين: 179/1

(6) نقد الشعر : 15

(7) العمدة150/1

(8) كتاب الصناعتين: 129

تجسيدا لحركة الروح الداخلية ذات الطبيعة التعبيرية القائمة على عنصر التأثير والتأثر أو الفعل ورد الفعل(9).

والرابط بين الوزن والقافية أنهما عنصران إيقاعيان يلتزمهما الشاعر من أول القصيدة إلى آخرها, في حين يتفاوت حضور العناصر الإيقاعية الأخرى في داخل القصيدة الواحدة.

لم يبتعد النقاد المحدثون كثيرا في نظرتهم إلى القافية عن النقاد القدامى, فعدها بعضهم" سمة مميزة للقصيدة العربية ولم تتخل عنها في أية مرحلة تاريخية, وظلت ملازمة للبناء الشعري عَبْرَ عصور الأدب العربي" (10). لأنها عبارة عن عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات في القصيدة وتكررها هذا يكون جزءًا من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها, ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة, وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن (11). إذن فهي تدخل في صلب العملية الشعرية" وليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك (12). وبذلك تلعب القافية دورا هاما في عملية الإبداع "فباعتبارها هيكلا ثابتا في القصيدة وحاملةً لدلالة فهي موجودة على كل مستويات بنية ما وإذن فمن المسلم به أنها ليست مجرد حلية صوتية للبيت" (13). ويجب أن لا يُنظر إلى القافية بوصفها حلية تزيينية تضفي على النص الشعري سمة جمالية

---

(9) ينظر: السكون المتحرك, د.علوي الهاشمي : 101/1

(10) دير الملاك: 331

(11) ينظر موسيقى الشعر: 246

(12) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية, د.محمد صابر عبيد: 85

(13) الشعرية العربية: 217

خارجية متناسين دورها الأدائي ومدلولها الخاص في النص فهي كلمة ذات دلالة معنوية خاصة شأنها شأن ما يحيط بها من كلمات, ولا ينبغي فصم عرى النص الشعري وعزل إطار القافية الموسيقي عن محتواها الدلالي, الذي بلا شك أساس وجودها في النص(14). وانطلاقا من أهمية القافية في تعيين هوية القصيدة العمودية وبلورة إيقاعاتها بالتفاعل مع العناصر الإيقاعية الأخرى الخارجية والداخلية ولصلتها الوثيقة بالمعنى وإنتاج الدلالة ومن ثم تحديد إطار السرد بوصفه المكون الكلي للقصيدة الذي انبثقت عنه كل هذه العناصر, سنحاول النفاذ إلى القوافي بأنواعها وأنماطها وتحولاتها وأثرها في الإيقاع وعلاقتها بحركة السرد والحالة النفسية والانفعالية للسارد.

## 1- القوافي وأنواعها

ميَّز النقاد نوعين من أنواع القافية من حيث سكون الروي أو حركته, أي الصوت المكرر في أواخر الأبيات الذي تعرف به القصيدة من عينية ورائية ودالية وسينية...الخ(15). وهما:

أ- القافية المقيدة
ب- القافية المطلقة

**أ- القافية المقيدة**

وهي التي يكون الروي فيها ساكنا وهو أقل النوعين في الشعر العربي عامة(16). وفيها يكون الشاعر متحرِّرا من حركات الإعراب في آخر القافية "وهذا

---

(14) ينظر شعر السياب: دراسة إيقاعية(رسالة دكتوراه)ص61

(15) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية:215

(16) ينظر: موسقى الشعر:260

النوع على حلاوته أحيانا وعلى مافيه من حرية للشاعر قليل لا تكاد نسبته تجاوز عُشْرَ مافي الأدب العربي, ونسبته في الشعر العباسي أكثر منها في الشعر الجاهلي لشيوع الغناء أيام العباسيين؛ ولأن القافية المقيدة أسهل تلحينا من المطلقة, ونجد هذه القافية عادة في (الرمل) أكثر من غيرها لملاءمته للغناء أكثر من سواه من بحور الشعر, وقد ترد أيضا بقلة في الرجز والسريع والمتقارب والطويل وتكاد لا توجد في أي بحر عداها" (17). معنى ذلك أن القافية المقيدة تمتاز بإيقاع راقص يناسب الغناء وطبيعة الألحان, وبما أن عمر هو أكثر شاعر وصف بأنه يميل إلى الأوزان الخفيفة والإيقاعات الراقصة التي تناسب الغناء فهل ينطبق هذا القول أو هذا الافتراض عليه؟ إذا عدنا إلى شعر عمر نجد أن جزءًا من هذا القول/الافتراض ينطبق عليه فيما يتعلق ببحر الرمل كونه أكثر البحور وردت في قصائده بقافية مقيدة, وأما الجزء الآخر فلا ينطبق عليه, لأن القافية المقيدة في قصائده لاتشكل إلا النزر اليسير إذ بلغ عددها ستا وعشرين قصيدة ومقطوعة فقط أي ما نسبته 5.9%. وأما كون القافية المقيدة لاترد إلا في الرجز والسريع والمتقارب والطويل فنعتقد أنها مسألة نسبية, فقد وردت قافية مقيدة في قصائد عمر من بحور غير هذه,مثل الكامل والمنسرح والخفيف ومجزوء الوافر في حين لم يرد الرجز والسريع. على أية حال لابد من رصد إيقاع القافية وتبيان أثره أو صلته بإيقاعات القصيدة الأخرى ومن ثم أثر الحالة الانفعالية والنفسية للسارد في حركة السرد سرعة أو هدوءًا. والإحصاء الآتي يبين عدد القوافي المقيدة ونسبتها المئوية موزعة على البحور:

---

(17) فن التقطيع الشعري والقافية:217

| البحر | العدد | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| الرمل | 13 | 50 % |
| الطويل | 4 | 15.4 % |
| الكامل | 3 | 5.11 % |
| المتقارب | 3 | 11.5 % |
| المنسرح | 1 | 8.3 % |
| مجزوء الوافر | 1 | 3.8 % |
| مجزوء الخفيف | 1 | 3.8 % |
| المجموع | 26 | |

وبإحصاء أنواع القوافي يتبين مايأتي:

| نوع القافية | عددها | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| المتدارك | 17 | 65.4 % |
| المتراكب | 07 | 29.6 % |
| المتواتر | 01 | 3.8 % |
| المترادف | 01 | 3.8 % |

أما حروف الروي التي انتهت بها هذه القوافي فيوضحه الإحصاء الآتي:

| الحرف | العدد | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| الميم | 07 | 26.9 % |
| الراء | 05 | 19.2 % |
| النون | 03 | 11.5 % |
| الكاف | 03 | 11.5 % |
| الباء,اللام | 2 لكل حرف | 7.7 % لكل حرف |
| القاف,الصاد,الحاء,الدال | 1 لكل حرف | 3.8 % لكل حرف |

يتبين أن روي الميم من نوع المتدارك على بحر الرمل استحوذ على النصيب الأوفر من القوافي المقيدة, مما يعني قدرة هذه القافية وقدرة هذا البحر على منح الشاعر مساحة أوسع لتحقيق التوازن الموسيقي الذي يستجيب لمتطلبات السرد, إذ أن القافية لا تأتي لازمة تختتم السرد في البيت؛ بل إن السرد هو الذي يقود إلى تحديد هذه القافية.

وسنأخذ نماذج متنوعة من قصائد القوافي المقيدة, طبقا لتعريف العروضيين لها بانها ساكنة الروي, أي أن الوقف فيها على الساكن, ولما كان هاء الوصل يقف الشعر عنده فسنعد سكون الوصل تقييد للقافية وسنعتمد الكلمة الأخيرة في البيت الشعري قافية على رأي (الأخفش) لأن ذلك يحدد إيقاعها أكثر مما لو كانت جزءًا من الكلمة, ومن ثم يعطينا فرصة أكبر لتحديد موقعها من إيقاع القصيدة العام, وأثرها في حركة السرد.

نموذج من قافية الميم المقيدة على بحر المنسرح من نوع المتراكب(18)

1. وَقِّفْ بِرَبْعٍ أَنْساكَـهُ قِدَمُهْ          جَرَتْ بِهِ الرِّيحُ فَامَّحَى عَلَمُهْ

- -ن- |---ن |-ن ن-          ن- ن - |-ن –ن|- ن ن-

مستفعلن مفعولاتُ مستعلن          متفعلن فاعلاتُ مُسْتَعِلُنْ

2. وَقَفْتُ بالرَّبْعِ كي أُسائِلَـهُ          لَوِ استَطاعَ الكلامَ لَمْ أَرِمُـهْ

ن– ن-|- ن– ن|-ن ن-          ن- ن-|- ن- ن|- ن ن -

مُتَفْعِلُنْ فاعِلاتُ مُسْتَعِلُنْ          مُتَفْعِلُنْ فاعلات مستعلن

3. رَبْعٍ لِرَخْص البنانِ مُخْتَضِبٍ          طُوبَى لِمَنْ باتَ وَهْوَ يَلْتَثِمُهْ

- -ن-|- ن –ن |- ن ن-          - - ن -|- ن – ن|-ن ن-

مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُ مُسْتَعِلُنْ          مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُ مُسْتَعِلُنْ

---

(18) شرح الديوان:246-247

4. مازِلْتُ أَصْطـادُهُ وأَخْتُلُـهُ     يَوْماً وَأَدْنُـو لَهُ وَأَكْتَتِمُـهْ

- - ن -|- ن- ن|-ن ن-     - -ن-|- ن- ن|-ن ن-

مستفعلن   فاعلات  مستعلن     مستفعلن فاعلات مستعلن

5. حَتَّى تَرَكْتُ الحَبيبَ وامِقَنـا     يَنْتابُنـا ماشياً بِـهِ قَدَمُـهْ

- - ن-|- ن- ن |-ن ن-     - - ن-|-ن- ن|- ن ن-

مستفعلن فاعلات  مستعلن     مستفعلن فاعلات مستعلن

6. يَطوفُ بالبَيْتِ ما يُفارِقُـهُ     قَـدْ شَفَّ‍ّ‍َ‍هُ حُبُّنـا فَلَمْ يَرِمُـهْ

ن- ن -|- ن- ن|-ن ن-     - - ن-|-ن– ن|- ن ن-

مُتَفْعِلُنْ  فاعِلاتُ  مُسْتَعِلُنْ     مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاتُ  مُسْتَعِلُنْ

7. ماكُنْتُ أرعَى المخاضَ قَدْ عَلِمُوا     ولا أُنيخُ البَعيرَ أَخْتَطِمُـهْ

- - ن- |-  ن – ن |- ن ن-     ن-ن-|- ن-ن|- ن ن-

مستفعلن  فاعلات   مستعلن     متفعلن فاعلات مستعلن

ينبغي أن نحدد القوافي في الأبيات السبعة, ثم نبين صلتها بإيقاع القصيدة العام الخارجي والداخلي وعلاقة ذلك بحركة السرد المعبرة عن الحالة الانفعالية والنفسية للسارد.

القوافي طبقا لتسلسل الأبيات هي :

1. عَلَمُهْ     ن ن-     فَعِلُنْ
2. أَرِمُهْ     ن ن-     فعلن
3. يَلْتَثِمُهْ     - ن ن-     مُسْتَعِلُنْ

4. أَكْتَتِمُهْ - ن ن- مستعلن

5. قَدَمُهْ ن ن- فعلن

6. يَرِمُهْ ن ن- فعلن

7.أَخْتَطِمُهْ - ن ن- مستعلن

القوافي في هذا النص قسمان: القسم الأول احتل تفعيلة الضرب الزاحفة/ المطوية (مستعلن) في ثلاث قوافٍ هي:(الثالثة والرابعة والسابعة)), في حين احتل القسم الثاني تفعيلة الضرب المطوية محذوفا منها سبب خفيف, أي ما وزنه (تَعِلُنْ) وهي: القوافي (الأولى والثانية والخامسة والسادسة) ولعل هذا التباين يرجع إلى أن قوافي القسم الأول عبرت عن مزيد من الفعل الذي قام به السارد, وهذا يستدعي زمنا أطول, في حين عبرت قوافي القسم الثاني عن فعل أقل بزمن أقصر. مما يعني أن النوع الأول أثقل إيقاعا من النوع الثاني ومن ثم فإن حركة السرد فيه أبطأ

ثانيا:- نريد أن نبين صلة إيقاع القافية الذي أوردناه في أولا, بالإيقاع الخارجي المتمثل بالتفعيلات في القصيدة كلها, لنرى مدى توافق زحاف القافية من عدمه مع الزحافات التي أصابت بقية أجزاء القصيدة, ومن ثم تتحدد سرعة الإيقاع بشكلها النهائي:-

عدد الأبيات = 7 أبيات

عدد التفعيلات في كل بيت =6 تفعيلات

عدد الأبيات 7× عدد التفعيلات6 = 42 تفعيلة

عدد التفعيلات التامة = 10تفعيلات أي ما نسبته 23.8%

عدد التفعيلات الزاحفة = 32 تفعيلة أي ما نسبته 76.2%

إن تفوق التفعيلات الزاحفة التي تشير إلى السرعة بهذه النسبة الكبيرة على التفعيلات التامة التي تشير إلى الهدوء يتناغم مع سرعة حركة القافية التي وردت كلها بصيغتها الزاحفة- كما أشرنا- وهذا يقودنا إلى النظر في علاقة إيقاع القافية بالسرد, ومحاولة السارد وقف هذا التدفق الإيقاعي من خلال هاء السكت التي جعلها قيدا على القافية, فيفتتح القصيدة بمحاولة إيهامنا بأن ثمة شخصية أخرى يخاطبها بصيغة الأمر (وقِّفْ) طالبا منها الوقوف بالطلل الذي أتت عليه الريح فَمَحَتْ معالمه. ويبدو أن هذا الفعل الساكن الذي يحاول أن يحد من الحركة النفسية المروعة, سرى من غير وعي السارد إلى بقية المفردات حتى وصل أوجه في القافية وتحديدا في هاء السكت التي تعبر عن انتهاء دفقة هوائية ربما تشير إلى الحسرة والألم لاسيما أن هذا البيت وأبيات تالية جاءت مصرَّعة " والتصريع يُحقِّقُ رنَّة موسيقية مُنبِّهة ذلك أن صمت نهاية الشطر الأول يتساوى مع الشطر الثاني" (19). وهو بهذا التصريع المتكرر وبهذا الوقوف المفاجيء المتمثل بهاء السكت يحاول أن يحد من نشاط الإيقاع الذي يتجدد في بداية كل بيت إذ" أن استعمال القافية المقيدة بعد المد كثير جدا, ولكن استعمالها من غير أن يسبقها فيه عسر شديد"(20). لاسيما أن حرف التصريع الهاء الذي يعد صوتا رخواً يحتاج إلى مجهود كبير عند النطق به تكرر سبع عشرة مرة في القصيدة مدعما بمجاورته لحرف الروي الميم الصوت الشفوي الذي لابد أن ينطبق ثم ينفتح عن هذه الدفقة الخارجة من القصبة الهوائية, والذي تكرر ثلاثا وعشرين مرة. هذا الثقل في إيقاع القافية يتناغم مع تحديد حركة السارد التي عبر عنها بصيغة ضمير المتكلم المتصل بالفعل الماضي (وَقَفْتُ), من أجل مساءلة المكان/ الربع الذي امحت معالمه, لكن

---

(19) مدخل إلى تحليل النص الأدبي:79

(20) المرشد:43/1

دون جدوى على الرغم من مخاطبته بصيغة التعريف (الربع),بعد أن كان منكرا (ربع), ثم تكرار المحاولة مرة أخرى بربط (الربع) بالمرأة من خلال صورة كنائية موحية ودالة على تجدد الحياة كما يشير لون البنان المخضب(ربع لرخص البنان مختضب), مع تحول الضمير إلى صيغة الغائب (طوبى لمن بات يلتَثِمُهْ), إذ مكنت القافية المقيدة من تحديد المعنى بزيادة مبنى الكلمة وقطع حركتها, فصارت (يَلْتَثِمُهْ), بدلا من (يَلْثِمُهُ) ثم تكرار ذلك في القافية التالية مع تحول الضمير إلى صيغة المتكلم فصارت (أكْتَتِمُهْ) بدلا من (أكتُمُهُ). مما يعني أن زمن هاتين الكلمتين أصبح أطول, ودلالتهما أوسع وهذه محاولة ثانية من السارد لإيقاف هذا التدفق الإيقاعي, والحد من سرعة بحر المنسرح.

القصيدة عبارة عن حركة دائبة سواء في كثرة الأفعال الواردة فيها التي بلغت سبعا وعشرين فعلا أي بمعدل أربعة أفعال في البيت الواحد, أو في دلالة الأفعال المعبرة عن هذه الحركة مثل: (أصطاده, أختله, أدنو, يطوف بالبيت,أُنيخ البعير), لكن إيقاع القافية الذي شكلته الأفعال, لعب دوراً في الحد من هذا التدفق الإيقاعي, تمثل ذلك بفعلين, مسبوقين بأداة الجزم (لم), وهما, (لم أرمه, لم يرمه) مما يعني المزيد من السواكن, والمزيد من التوقف فضلا عن بقية الأفعال, الممتدة زمنيا بفعل زيادة صوت التاء فيها, وهي (يلتثمه, أكتتمه, أختطمه), علما أن القافية من نوع المتراكب, أي التي يفصل بين ساكِنَيْها ثلاث متحركات, ويمتاز هذا النمط بوضوحه السمعي وبصخبه الموسيقي نتيجة كثرة المتحركات فيه لذلك يحاول السكون المتمثل بهاء السكت الحد من الضجيج والجنوح به إلى الهدوء.

نموذج من قافية الحاء المقيدة على بحر الرمل من نوع المترادف(21).

1. حَيِّيـا أَثـْلَـةَ إذْ جَدَّ رَواحْ        وَسَلاها هَلْ لِعانٍ مِنْ سَرَاْحْ

- ن- -|ن ن--|- ن-ْ        ن ن--|- ن-- |- ن -ه

فَاْعِلاتُنْ فَعِلَاتنْ فَاْعِلانْ        فَعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلانْ

2. هَلْ لِمَتْبولٍ بِهـا مُسْتَقْبَلٌ        دَنِـفِ الْقَلْبِ عَميدٍ غَيْرِ صَاْحْ

-ن --|- ن- - |-ن-        ن ن- -|ن ن- -|- ن -ه

فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلُنْ        فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَاْعِلانْ

3. كانَ والْوُدَّ الَّذي يَشْكو بها        كَمُريقِ الْماءِ في الأَرضِ الشَّحَاْحْ

-ن - - |-ن - -|-ن-        ن ن--|- ن - - |- ن - ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن        فعلاتن فاعلاتن فاعلانْ

4. أَيُّها السّائِلُنا عَنْ حُبِّهـا        تُكْثِرُ الْمَنْطِقَ في غَيْرِ اتِّضاْحْ

- ن- -|ن ن--|- ن-        - ن- -|ن ن- - |- ن - ه

فاعلاتن فعلاتن فاعلن        فاعلاتن فعلاتن فاعلانْ

5. خُلِقَتْ ذِكْرَتُها مِنْ شيمَتي        ما أَضاءَ الأَرْضَ تَبْليجُ الصَّبَاْحْ

ن ن- -|ن ن--|-ن -        - ن- - |- ن- - |- ن - ه

فعلاتن فعلاتن فاعلن        فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ

---

(21) شرح الديوان:389-390

6. ما لَهَا عِنْدِيَ مِنْ هَجْرٍ وَلا     سِرُّها عِنْدِيَ بالْفـاشي الْمُبَاحْ

- ن- - |ن ن - -|- ن-     - ن- -|ن ن- -|- ن - ه

فاعلاتن  فاعلاتن   فاعلن     فاعلاتن  فاعلاتن فاعلان

7. تَسْأَلُ الْوُدَّ وَوَدَّتْ أَنَّنـي     بَيْنَ أسْيافِ الأَعادي والرِّمَاْحْ

- ن - -|ن ن--|- ن-     -ن- -|- ن-  - |- ن - ه

فاعلاتن فعلاتن  فاعلن     فاعلاتن فاعلاتن  فاعلانْ

8. قادَتِ الْعَيْنُ إلَيْهَـا قَلْبَـهُ     عَقِبَ التَّشْريقِ مِنْ يَوْمِ الأَضَاْحْ

- ن - -|ن ن- -|- ن-     ن ن--|- ن - - |- ن- ه

فاعلاتن  فعلاتن   فاعلن     فعلاتن  فاعلاتن   فاعلانْ

9. نَظْرَةٌ بالعَيْنِ أَدَّتْ سَقَمًـا     نَظْرَةٌ يَوْمًا وَصَحْبي بالصِّفَاْحْ

- ن- -|- ن-- |ن ن-     - ن--|- ن - -  |- ن- ه

فاعلاتن  فاعلاتن  فعلن     فاعلاتن فاعلاتن  فاعلانْ

10. أَحْدَثَتْ رَدْعاً وَرَجْعاً بَعْدما     طَمِعَ العـائدُ مِنَّـا بالسَّراْحْ

- ن - - |- ن- - |-ن-     ن ن- - |ن ن--|- ن — ه

فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلن     فعلاتن    فعلاتن  فاعلانْ

11. وَشَكَوْتُ الْحُبَّ مِنها صادِقًا     لَيْلَةَ الْمَأْزِمِ في قَوْلٍ صُراْحْ

ن ن- - |- ن-- |-ن -     -ن--|ن ن- -|- ن - ه

فعلاتن    فاعلاتن  فاعلن     فاعلاتن فعلاتن  فاعلانْ

12. واقِفَ البِرْذَوْنِ أُخْفِي مَنْطِقي مُظْهِرًا عُذْرِيَ في غَيْرِ نَجاْحْ

- ن - -|- ن - -|- ن- -ن - - |ن ن- - |ن ن- ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فَعِلانْ

13. لَنْ تَقودينِيَ بالْهَجْرِ وَلَنْ تُدْرِكي وُدّي بِجِدٍّ واطِّرَاْحْ

- ن - - |ن ن- -|ن ن- - ن - -|- ن--|- ن - ه

فاعلاتن فعلاتن فَعِلُنْ فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ

القافية في هذه القصيدة من نوع المترادف, أي التي لا يفصل بين ساكِنَيْها الأخيرين متحرك, وهذه القافية الوحيدة من القوافي المقيدة التي جاءت مترادفة.

تتألف القصيدة من ثلاثة عشر بيتا تنتهي قافيتها بحرف الروي المقيد الصامت (الحاء) المسبوق بالحرف الصائت (الألف), الذي يطلق عليه حرف الردف, "وهو حرف لين يسبق الروي مباشرة وهو إما ألف أو واو أو ياء" (22). وقد جاءت تفعيلة العروض متوافقة مع تفعيلة الضرب في البيت الأول (فاعلانْ) بسبب التصريع الذي شكل تقفية داخلية بين (رَوَاْحْ,سَرَاْحْ),

مما حقق لمطلع القصيدة توافقا إيقاعيا, ازداد بالتجاذب بين حرف الردف (الألف)الذي يمتاز بامتداده, والصوت الصامت(الحاء) الذي يستجيب لهذا الامتداد أيضا, على الرغم من أنه مُقيَّد, لأنه صوت رخو مهموس يسمع له نوع من الحفيف عند النطق به(23). ثم استمرار هذا التجاذب على طول قوافي القصيدة, لاسيما أن

---

(22) فن التقطيع الشعري والقافية:250

(23) ينظر الأصوات اللغوية:81

حركة الحَذْو " أي حركة الحرف الذي يسبق الردف"(24) جاءت مفتوحة أيضا مما شكَّل مزيدا من الامتداد, في القافية, وكأن الشاعر قد تعمد الإتيان بهذه القافية للترويح عن نفسه, ومحاولة الخلاص من أسر حبٍّ (أثلة) وهو يعيش لحظة فراقها (جدَّ رواح), لاسيما أن حرف الروي الصامت(الحاء) افتتحت واختتمت به القصيدة وتكرر فيها عشرين مرة, إذ "أن تكرار الحاء متصل بالطرب إن فرحا أو حزنا"(25).

تعد هذه القصيدة الوحيدة من بين قصائد بحر الرمل المقيدة والمطلقة التي دخلت قافيتها علة القصر, أي إسقاط ثاني السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله, فحولت التفعيلة إلى (فاعلانْ) بدلا من (فاعلن), ولعل السبب يرجع إلى أن حرف الروي (الحاء) مسبوق بحرف صائت هو حرف المد/الألف مما خفف من وطأة القافية إذ أن " من أعسر القوافي المقيدة, قافية المترادف, وهي التي يتوالى في آخرها ساكنان, وأعسر ما يكون عندما يكون الساكنان صحيحين" (26). في حين أن جميع حروف روي القوافي المقيدة الأخرى تسبقها الحروف الصامتة, لذا تأتي محذوفة على وزن (فاعلن).

إن جميع تفعيلات الضرب التي تضم قوافي هذه القصيدة جاءت مقصورة على وزن(فاعلانْ), باستثناء قافية البيت الثاني عشر جاءت على وزن (فَعِلانْ) لاجتماع زحاف الخبن أي حذف الثاني الساكن وعلة القصر فيها.

---

(24) فن التقطيع الشعري والقافية:250

(25) خصائص الأسلوب في الشوقيات:55

(26) المرشد:45/1

بعد أن عرضنا إيقاع القافية لابد أن ننظر إلى صلتها بإيقاع القصيدة, ثم نحاول أن نبين أثره في حركة السرد :

عدد الأبيات 13 × عدد التفعيلات 6 = 78 تفعيلة

عدد التفعيلات التامة = 31 تفعيلة أي ما نسبته 42.3%

عدد التفعيلات التي دخلها زحاف الخبن = 21 تفعيلة أي ما نسبته 39.7%

عدد التفعيلات التي دخلتها علة الحذف = 10 تفعيلة أي ما نسبته 12.8%

عدد التفعيلات التي دخلتها علة الحذف وزحاف الخبن = 2 تفعيلة أي ما نسبته 2.6%

عدد التفعيلات التي دخلتها علة القصر = 13 تفعيلة أي ما نسبته 16.7%

عدد التفعيلات التي دخلتها علة القصر وزحاف الخبن = 1 تفعيلة أي ما نسبته 1.3%

إن المجموع الكلي للتفعيلات الزاحفة والمعلولة هو ( 47) تفعيلة, وبما إن زحاف الخبن هو حذف الثاني الساكن, وعلة الحذف إسقاط السبب الأخير من التفعيلة, وعلة القصر إسقاط ثاني السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله, فإن ذلك يعني اقتطاع حروف وحركات اختصاراً في زمن النطق وزيادة في سرعة الإيقاع, بما يصل إلى نسبة 60.3% في حين أن نسبة التفعيلات التامة التي تشير إلى هدوء الإيقاع تبلغ 39.7%, ومع أن الفرق بين النسبتين يصل إلى 20% تقريبا, إلا أنه يعد أقل بكثير مما ورد في نموذج بحر المنسرح الذي بلغ فيه الفرق بين التفعيلات الزاحفة والتامة 52.4% , مع أن البحرين يتميزان بإيقاع سريع. ويرجع السبب – في تقديرنا- إلى أن السارد في القصيدة السابقة يتمتع بوضع نفسي يميل إلى البهجة فاندفع بإيقاعاته الراقصة يعبر عن بهجته, فَكَثُرَ لديه الزاحف على حساب التام, في حين أن الوضع النفسي للسارد في هذه القصيدة يميل إلى الكآبة, إذ بدا مفارقا للفتاة / أثلة ودنف القلب وشاكيا, ويائسا (كمريق الماء في الأرض الشحاح) فمدَّ قافيته كي

تتَّسع لبث شكواه, وقد أعان وجود حرف الردف/المد (الألف) قبل حرف الروي الحاء على تفريغ هذه الشحنة من الحسرة, وإذا قرَّبنا بين الصوتين الحاء والهاء وكلاهما مهموس, أصبح لدينا (آه), في نهاية كل قافية وهذه تتناسب وكآبة السارد وحزنه. لذلك أتى بتفعيلة (فاعلان) المقصورة لتكون أقدر على استيعاب هذه الآهات من (فاعلن) المحذوفة. فضلا عن مسألة الحركة, التي تضج بها القصيدة السابقة, إذ أن الحالة النفسية المبتهجة للسارد جعلته يتحرك (مازلت أصطاده وأختله), ويرى كل شيء من حوله متحركا, الآخر/المخاطب (ماشيا به قدمه, يطوف بالبيت), أو الأشياء(جرت به الريح) أو الحيوانات (ولا أُنيخ البعير), أو بدلالة الأفعال التي تزخر بها القصيدة, التي بلغت نسبتها أربعة أفعال للبيت الواحد أما هذه القصيدة, فقد بدا السارد فيها أقل حركة بل إنه أسير ينتظر من يفك قيده (هل لعان من سراح), وقلبه (متبول) ومريض (دنف القلب), ودائم الشكوى حتى الشخصيات لديه لا تظهر متحركة, إنما ناطقة فقط (حييا أثلة, أيها السائلنا, تسأل الود, لن تقوديني), وحتى الحيوان الذي يقترن بالحركة دائما يظهر ساكنا ( واقف البرذون), فضلا عن قلة الأفعال التي بلغ عددها ثمانية عشر فعلا أي بمعدل 1.4% للبيت الواحد, إذن كان لإيقاع القافية دورٌ كبيرٌ في امتصاص هذه الحالة الانفعالية والنفسية لقصيدة غلب عليها توصيف حال الأنا مع الآخر, أكثر من تبيين دور الأنا في الآخر.

سأحاول أن أقرأ القصيدة قراءة ثانية, مفترضا إطلاق القافية بحركة الجر بدلا من تقييدها بالسكون, أي أن تفعيلة الضرب التي تشتمل على القافية تصبح تامة (فاعلاتن), ولي ما يُبرِّر هذه القراءة من أن هذه القصيدة لم تكتب وتضبط بالشكل, في عصر الشاعر, كما أنها لم تقرأ على مسامعنا من الشاعر ذاته, وعليه سأجتهد

بإطلاق قافيتها على افتراض أن الرواة هم الذين وضعوا هذا القيد عليها, لاسيما أن الوزن العروضي يستقيم بهذا الإطلاق وكذلك التركيب النحوي وبذلك تصبح لدينا قصيدة ربما هي الوحيدة في التراث الشعري كلِّهِ, على الرمل التام, كما ورد في أصل الدائرة. وفي ضوء هذه القراءة تغيَّر إيقاع القافية, فأصبح أكثر امتدادا (فاعلاتن) وتغير معه إيقاع القصيدة بشكل عام, فازداد عدد التفعيلات التامة الدالة على الهدوء, ليصل إلى أربع وأربعين تفعيلة, أي ما نسبته 56.4%, بعد أن كانت 42.3% في القراءة الأولى, واختفت التفعيلات المقصورة مما قلل من العدد الكلي للتفعيلات المتحركة, ليصبح 43.6% بعد أن كان 60.3%, وإذا كانت (فاعلانْ) المقصورة التي شكلت القافية المقيدة قد أسهمت في التقليل من حركة السرد, وهدأت الحالة الانفعالية والنفسية للسارد؛ فإن اطلاق الحركة منح السارد فسحة وامتدادا ليتحرر بشكل تام من آهاته وأحزانه, وحول القافية من المترادف إلى المتواتر ففكَّك قيدها لاسيما أن الشاعر يحاول الخروج من أزمته, بتخيل شخصية وهمية تسأله عن حبه للفتاة / أثلة (أيها السائلنا عن حبها), ومحاولة إشراك الآخر تتطلب المزيد من الانفتاح في الخطاب لأنها تقوم على بدهية السؤال والجواب.

إن هذه القراءة تدعم قراءتنا الأولى ولا تتعارض معها على سبيل أنها تحقق أكبر قدرة في التوازن الإيقاعي, لاسيما أنَّ القصائد ذات السمة السردية تستجيب أكثر للقافية المطلقة لأنها تحتاج إلى فتح مجرى الهواء وتخليته من أي معوق ليخرج الصوت حرا طليقا.

نموذج من قافية الباء المقيدة على بحر الطويل من نوع المتدارك(27).

---

(27) شرح الديوان:420

1. لَعَمْري لَقَدْ بَيَّنْتُ في وَجْهِ تُكْتَمِ    غَداةَ تلاقَيْنا التَّجَهُّمَ والْغَضَبْ

ن- -|ن---|ن - - |ن-ن-    ن-ن|ن ---|ن-ن|ن - ن-

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن    فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

2. بِلا يـَدِ سَوْءٍ كُنْتُ أَزْلَلَتُ عِنْدَها    ولا بِحَديثٍ نُثَّ عَنِّي فياعَجَبْ

ن-ن|ن- - - |ن- -|ن -ن -    ن-ن|ن--|ن- - |ن- ن-

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن    فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

3. وإِنِّي لَمَصْرومٌ لأَنْ قال كاشِحٌ    فَوافَـقَ يَوْمًا بَعْضَ ماقالَ أوْكَذَبْ

ن--|ن- - -|ن- -|ن- ن-    ن-ن|ن - - -|ن - -|ن- ن-

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن    فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

4. فَمِلآنِ يَثْنِ الصَبْرُ نَفْسِيَ أو تَمُتْ    إذا انبتَّ حَبْلٌ مِنْ حِبالِـكِ فانْقَضَبْ

ن--|ن - - - |ن- -|ن – ن -    ن--|ن - - - |ن-ن|ن - ن -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن    فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

5. فماإنْ لنا في أهْلِ مَكَّـةَ حاجَةٌ    سِواكِ وإِنْ قَضَّيْتِ مِنْ وَصْلِنا الأَرَبْ

ن- -|ن- - -|ن- ن|ن-ن-    ن-ن|ن- - -|ن - - |ن- ن-

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن    فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

6. وَقولي لِنْسوانٍ لَحَيْنَكِ في الهَوَى    إذا عَقْلُ إِحْداهُنَّ عَنْ وَصْلِناعَزَبْ

ن- -|ن--|ن-ن|ن - ن -    ن- -|ن- --|ن - - |ن- ن-

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن    فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

7.أَجِئْنا الَّذي لَمْ يأْتِهِ النَّاسُ قَبْلَنا        فَقَبْلي مِنَ النِّسْوانِ والنَّاسِ مَنْ أَحَبْ

ن- -|ن- - -|ن--|ن- ن-        ن--|ن - - -|ن- -|ن — ن -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن        فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

القافية في هذه القصيدة من نوع المتدارك, أي التي يفصل بين ساكِنَيْهَا متحركان, وتحتل هذه القافية المرتبة الأولى بواقع ثلاث عشرة قصيدة ومقطوعة, أي ما نسبته 59.1% من مجموع القوافي المقيدة, البالغة اثنتين وعشرين.

إن المقطع العروضي الذي شكل القوافي: غَضَبْ, عَجَبْ, كَذَبْ, أَرَبْ, عَزَبْ, أَحَبْ, جاء بصيغة وتد مجموع (عِلُنْ), باستثناء القافية الرابعة جاءت على وزن (فاعلن), وكل هذه القوافي جزء من تفعيلة الضرب المقبوضة (مفاعلن), التي خفف تباعد الساكنين عن بعضهما من ثقل إيقاعها .

تتصل القافية اتصالا وثيقا بالعناصر الدلالية والإيقاعية والسردية في القصيدة, ففي البيت الأول تُشكِّل القافية (غَضَبْ) القاسم المشترك بين الشخصيتين الرئيستين, الأنا/ السارد, والآخر/ الفتاة, إذ تمكن السارد/ المتكلم من تحديد ملامح الغضب في وجه الآخر/الفتاة, لأن الوجه هو المرآة التي تعكس الشعور الداخلي للإنسان إن غضبا أو سرورا, وعبَّر عن ذلك إيقاعيا باختيار حرف الروي المطبق (الباء) ليناسب حالة الغضب التي عليها الفتاة/ تكتم, وانعكاس ذلك على الحالة النفسية للأنا/ السارد لأن الباء "صوت شديد مجهور, يتكوَّن بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة, فيحرك الوترين الصوتيين, ثم يَتَّخذ مجراه بالحَلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا. فإذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت

الانفجاري الذي يسمى الباء"(28). وقد زاد من انفجارية هذا الصوت تقييده بالسكون مُحْدِثًا ما يسمى بظاهرة القلقلة, التي هي ظاهرة صوتية ترتبط بالتنغيم, وكذلك تكرار صوت التاء الشديد المهموس سبع مرات في البيت الأول" ففي تكوّن التاء لا يتحرك الوتران الصوتيان, بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى, ينحبس بالتقاء طَرَفِ اللسان بأصول الثنايا العليا, فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سُمِعَ ذلك الصوت الانفجاري"(29).

وتُعَبِّر القافية (عَجَبْ) في البيت الثاني, عن حالة الدهشة والاستغراب التي عليها السارد, مما لَقِيَهُ من الفتاة/ تُكْتَم دونما فعل سوء ارتكبه بحقها, أو حديث صدر منه تجاهها, وهي تتصل بالقافية الأولى لأن غضب الآخر أدى إلى تعجب الأنا, وبما أن التعجب يكون أقل حدة من الغضب, فقد خفف حرف العين المتوسط بين الشدة والرخاوة إيقاعيا من وطأة حرف الباء الشديد كون العين "صامت حلقي– احتكاكي (رخو)- مجهور- مرقق"(30). وتأتي قافية البيت الثالث ( كذب) متصلة في سياق البيت كله, لأن الكذب لابد أن يكون في قول, والقول لابد أن يصدر عن شخصية, والشخصية /الكاشح هنا ذات فعل سلبي, لأنها انتجت صرم/ قطيعة الآخر/ الفتاة للأنا / السارد, مما حدا به أن يحتج, وحالة الاحتجاج تستدعي نوعا من التوتر في الحالة النفسية أكثر مما تستدعيه حالة التعجب, وقد عبر حرف الكاف المتناغم ايقاعيا مع حرف الباء عن هذا الاحتجاج, بما يسمح لنا أن نلخص البيت بعنوان صغير(كاشح كذب), فالكاف" صوت شديد مهموس, يتكون بأن يندفع الهواء من الرئتين مارًّا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين, ثم يتخذ مجراه في الحلق

---

(28) الأصوات اللغوية:52

(29) المصدر نفسه:58

(30) علم الأصوات,برتيل مالمبرج,تعريب ودراسة عبد الصبور شاهين:126

أولا, فإذا وصل إلى أقصى الفم قرب اللهاة انحبس الهواء انحباسا كاملا, لاتصال أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى فلا يسمح بمرور الهواء, فإذا انفصل العضوان انفصالا مفاجئا انبعث الهواء إلى خارج الفم محدثا صوتا انفجاريا هو ما نسميه الكاف"(31).

وجاءت قافية البيت الرابع (انقضب) أكثر قوافي القصيدة مبنى, فميزانها الصرفي (افتعل) وأشدها إيقاعاً لأنها تجمع ثلاثة حروف انفجارية شديدة مجهورة هي: القاف والضاد والباء, فضلا عن النون الذي على الرغم من أنه مائع (متوسط) إلا أنه يعد صوتا شديد الحساسية,يتأثر بمجاوره, وينتقل غالبا بمخرجه إلى مخرج الصوت التالي له(32).

دلاليا تم تأكيد هذه القافية بوجود مرادف لها وهو(انبت), والانبتات والانقضاب يكون في الشيء المادي فالحبل يوصل وينبت, لكنه ورد هنا بمعناه المجازي/ الكنائي, أي حبل المودة لأنه ارتبط بمؤنثة مخاطبة (إذا انبت حبل من حبالك فانقضب), فالقافية هنا بمثابة قرار بعد احتجاج. لذلك تحولت صيغة الضمير من الغائب إلى المخاطب

وجاءت قافية البيت الخامس (أرب) مرتبطة بسياق البيت من خلال الحاجة, لأن الذي يحتاج شيئاً يقصده, وقد عبر عن هذا الأرب من خلال دلالة المكان/ مكة, وبإيقاع الهمزة والباء" إذ عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار انطباقا تاما فلا

---

(31) الأصوات اللغوية:77

(32) علم الأصوات:123

يسمح بمرور الهواء إلى الحلق, ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة فيسمع صوت انفجاري هو ما نعبر عنه بالهمزة"(33).

وجاءت قافية البيت السادس(عَزَبْ), متصلة بسياق البيت فالعقل يذهب بعيدا لاسيما عقل النساء اللائمات لذلك يقوم السارد بتلقين الآخر (وقولي لنساء لحينك), لكن مضمون القول لا يكتمل في البيت نفسه لأن القافية تقف عند حد معين, عندئذ اضطر لإكمال المعنى في البيت الذي يليه مشكلا قافية جديدة (أحب). "فالقافية وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها فهي تلم شتات الجو بالنغم الموسيقي العالي الذي تحدثه إنها تربط الأسطر بعضها ببعض ربطا محكما يساعد على اختتام القصيدة" (34). ربما تعد أهدأ قافية من بين القوافي السبع لاشتمالها على الحرف المهموس الحاء الذي أطبق عليه حرف الباء الشديد فخنق الآه في حلق السارد وهو يحاول الخروج من حالة الغضب والعجب والكذب والأرب إلى حالة الحب.

أما فيما يخص علاقة إيقاع القافية بإيقاع القصيدة فقد جاء على النحو الآتي:

عدد أبيات القصيدة 7 × عدد التفعيلات في كل بيت 8 = 56 تفعيلة

عدد التفعيلات التامة = 33 تفعيلة أي ما نسبته 58.9%

عدد التفعيلات المقبوضة = 23 تفعيلة أي ما نسبته 41.1%

إن عدد التفعيلات التامة (فعولن مفاعيلن) التي تشير إلى هدوء الإيقاع تربو على عدد التفعيلات الزاحفة/ المقبوضة (فعول مفاعلن) التي تشير إلى سرعة الإيقاع, وهذا ينسجم مع ما قلناه في بداية الكلام من أن قافية المتدارك تمتاز بثقلها

---

(33) الأصوات اللغوية:83

(34) ينظر الوافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي:تحقيق عمر فخر الدين قباوة:15

الإيقاعي.أما عن علاقة إيقاع القافية بحركة السرد في هذا البحر فيمكننا القول إن أقوى الإشارات وأكثرها تأثيرا في هذه الحركة هي إشارات القوافي وذلك لأنها مُحْكَمَةُ البناء الصوتي متجانسة فيما بينها ومع حرف الروي الذي يمتلك سلطة قوية في تحديد الحركة النفسية للسارد الذي يحاول أن يصب مكبوتاته في نهاية كل بيت ثم يستأنف نشاطه من جديد في تحديد الحالة التي هو والآخر عليها .

نموذج من قافية الصاد المقيدة على بحر الكامل المجزوء من نوع المتواتر(35).

1. يَابَرْقُ أَبْرَقَ منْ قُرَيـــْبَةَ مُسْتَكِفًّا لي نَشَاصُهْ

-- ن-|ن ن- ن -        ن ن- ن-|- - ن- -

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ        مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلاتُنْ

2. ذا هَيْدَبٍ دانٍ يَحِـــنُّ إلى مَنَاصِفِـهِ قِلاصُـهْ

- - ن - |- - ن-        ن ن-ن-|ن ن- ن- -

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ        مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلاتُـنْ

3. جَوْنٍ تَخُدُّ سُيُـولُهُ        في الأَرْضِ مُنْساحاً فِرَاصُهْ

- - ن-|ن ن-ن-        - - - ن -|- - ن- -

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ        مُتْفَاْعِلُنْ        مُتْفَاْعِلاتُن

4. أَمَّتْ غَدَاةَ رَحِيلِهـا        والبَيْنُ ذُو شُرُكٍ شِصَاصُهْ

- -ن- |ن ن-ن-        - - ن-|ن ن- ن - -

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ        مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلاتُنْ

---

(35) شرح الديوان:469-470

5. فَبَدَتْ تَـرَائِبُ شـادِنٍ        ومكـرَّسٌ فيهِ عقاصُـهْ

ن ن- ن-|ن ن-ن-        ن ن-ن-|- -ن- -

مُتَفَاْعِلُنْ  مُتَفَاْعِلُنْ        مُتَفَاْعِلُنْ  مُتْفَاْعِلاتُن

6. وأَغَنُّ كالإغريضِ عَذْ        بٌ لا يُغَيِّرُهُ انْتِقَـاصُـهْ

ن ن-ن-|- - ن  -        - - ن -|ن ن- ن- -

مُتَفَاْعِلُنْ  مُتْفَاْعِلُنْ        مُتْفَاْعِلُنْ  مُتَفَاْعِلاتُنْ

القافية في هذه القصيدة من نوع المتواتر, أي التي يفصل بين ساكِنَيْها متحرك واحد, وهي القافية الوحيدة من بين القوافي المقيدة التي جاءت على هذا النوع, أما حرف الروي (الصاد) فيعد من القوافي الصعبة التي يطلق عليها عبد الله الطيِّب القوافي النُفُر مثلها مثل الزاي والطاء والهاء الأصلية والواو والضاد (36) التي قلَّ ورودها في شعر الشاعر, وقد جاء الروي موصولا بهاء ساكنة يطلق عليها هاء السكت, ويبدو أنها حسنة في الكامل المجزوء لأن فيها من الفخامة ما ليس في الإطلاق.

القوافي في القصيدة هي على التوالي: نشاصُهْ, قلاصُهْ, فراصُهْ, شصاصُهْ, عقاصُهْ, انتقاصُهْ. وقد جاءت جميعها على وزن (عِلاتُنْ) باستثناء القافية الأخيرة جاءت على وزن (فاعلاتن) أي بزيادة سبب خفيف (-) وقد حصل ذلك بسبب علة الترفيل التي دخلت على (متفاعلن) وهي من علل الزيادة " أي زيادة سبب خفيف على وتد مجموع بعد مد وبه تصبح مُتَفَاْعِلُنْ (ن ن- ن-) مُتَفَاْعِلاتُنْ (ن ن- ن--)"(37), وقد أدت هذه العلة إلى مد القافية, لاسيما أن حرف الردف (الألف) سبق حرف الروي

---

(36) ينظر المرشد59/1

(37) فن التقطيع العري والقافية:209

(الصاد) فمنحه مدى صوتيا أبعد, وعززَّ ذلك (الحذو) أي الحركة التي تسبق حرف الردف إذ جاء مفتوحا فَوَسَم القصيدة بإيقاع رتيب يتألف من نغمتين الأولى فيها امتداد لأنها تتكون من حرفين صامت وصائت؛ والثانية فيها انقباض لأنها تتألف من صوتين صامت مضموم وهاء السكت, وقد عملت هاء السكت على إيقاف هذا الامتداد والحد من سرعة الإيقاع. وقد أضفى هذا التناسق الصوتي ثراءً موسيقيا انعكس في البنية الإيقاعية الداخلية للقصيدة التي تألفت من وحدات لغوية تكررت فيها أصوات شكلت هذه القوافي مثل الهاء والسين والشين والقاف, إذ "تمثل القافية قرار البيت الشعري, لأنها تنتظم أبيات القصيدة جميعها, وتوفر اتصالا وثيقا يربط الأبيات في توازن نغمي دقيق يطرد إلى نهاية يستقر فيها النغم"(38).

إن الشاعر لم يختر قوافيه بصورة اعتباطية أو من قبيل المصادفة, إنما انطلاقا من السياق الشعري, فالموسيقى الشعرية هي التي تقوده لأن يضع هذه المفردة أوتلك تبعا لحالته النفسية والمضمون التعبيري, ففي البيت الأول جاء تكرار الحروف الباء والراء والقاف التي تشكل كلمة (برق) في ثلاث مفردات متتالية الأولى والثانية متناسقة, (يا برق, أبرق) والثالثة مقلوبة في كلمة (قُرَيْبَة) مجسدا لهذه الالتماعة الضوئية الخاطفة التي تشق ظلمة السحاب المتراكم بعضه فوق بعض فاختار لها قافية تجمع أصواتا تدل على هذا الاختراق لذا فإن إيقاع القافية يرتبط بعلاقة وثيقة بإيقاع القصيدة المتمثل ببقية التفعيلات في كل بيت أفقيا, ثم في بقية الأبيات عموديا. وقد توازنت تفعيلات الكامل المجزوء في هذه القصيدة, على النحو الآتي:

عدد الأبيات6× عدد التفعيلات4 =24 تفعيلة

عدد التفعيلات التامة (مُتَفَاْعِلُنْ)9 + عدد التفعيلات التامة المرفلة (مُتَفَاْعِلاتُنْ)3=12 تفعيلة

عدد التفعيلات المضمرة (مُتْفَاْعِلُنْ)9+عدد التفعيلات المضمرة المرفلة (مُتْفاعِلاتُنْ)3=12تفعيلة

---

(38) عضوية الموسيقى في النص الشعري:67

وبهذه الموازنة بين التفعيلات التامة والتامة المرفلة, وبين التفعيلات المضمرة والمضمرة المرفلة بواقع اثنتي عشرة تفعيلة لكل منهما أي ما نسبته 50%, ندرك أن الإيقاع يُسْرِعُ مرة ويهدأ مرة أُخرى حسب الحركة النفسية للسارد.

وهاتان مقطوعتان تتألف كل واحدة منهما من بيتين اثنين تتفقان في أنهما من قافية الفاء المقيدة ومن نوع المتدارك ومن بحر الرمل, لكنهما تختلفان في الموضوع, فالمقطوعة الأولى عبارة عن تصوير كاريكاتوري لفتى مجهول اسم العلم, والثانية صورة وصفية جمالية لفتاة مجهولة اسم العلم أيضا, ومع تناقض الصورتين, إلا أن الشاعر عبر عنهما بقواف متشابهة. يقول في المقطوعة الأولى(39).

أَفْتِني إنْ كُنْتَ ثَقْفًا شاعِرًا عَنْ فَتًى أَعْوَجَ أَعْمَى مُخْتَلِفْ

- ن-- |-ن - -|- ن- - ن- - |ن ن- - |- ن-

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

سَيِّءِ السَّحْنَةِ كابٍ لَوْنـُهُ مِثْلِ عودِ الخِرْوَعِ البالي القَصِفْ

- ن- - |ن ن--|-ن- - ن - - |- ن- - |- ن –

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ويقول في المقطوعة التانية(40).

ذاتُ حُسْنٍ إنْ تَغِبْ شَمْسُ الضُّحَى فَلَنَـا مِنْ وَجْهِها عَنْها خَلَفْ

---

(39) شرح الديوان:496

(40) شرح الديوان:496

- ن - - |- ن - - |-  ن -        ن ن- - |- ن - -|- ن-

فاعلاتن    فاعلاتن   فاعلن        فعلاتن    فاعلاتن  فاعلن

أَجْمـَعَ النَّاسُ على تَفْضيلِهـا        وَهَواهُمْ في سِوَى هذا اخْتَلَفْ

- ن - -|ن ن - -|-ن -        ن ن--|- ن - - |- ن –

فاعلاتن  فعلاتن    فاعلن        فعلاتن    فاعلاتن   فاعلن

القافيتان في المقطوعة الأولى (مُخْتَلِفْ, القَصِفْ) عبَّرتا عن معنى سلبي كونهما يدلان على الحالة المزرية التي عليها الفتى من الضعف والهشاشة؛ فالقافية الأولى (مختلف) تمثل بؤرة تتجمع فيها الأوصاف التي ذكرها الأنا/ السارد في الفتى (أعوج, أعمى), وتوحي بأوصاف أخرى لم يذكرها, والقافية الثانية (القصف) تمثل تتمة الصورة التشبيهية للهيئة التي عليها الفتى  من سواد اللون/ كاب لونه, ومن قامة متهرئة نحيفة/ عود الخروع البالي القصف؛ أما القافيتان في المقطوعة الثانية (خلف, اختلف), فقد عبرتا عن معنى ايجابي كونهما يدلان على صورة مشرقة للفتاة, فالقافية الأولى (خلف) تعادل بين وجه الفتاة وبين شمس الضحى في الحسن والبهاء, والقافية الثانية (اختلف) تؤكد أجماع الناس على تفضيل الفتاة على الشمس, لأن  أهواءهم فيما سوى ذلك تختلف. فالصورة الأولى قبيحة جدا, والصورة الثانية جميلة جدا, ومع ذلك فقد عبر عنهما بإيقاعية واحدة تقريبا, وهنا تكمن قدرة الشاعر في التنوع والصياغة والتوظيف.

يتبين من هذه المقارنة أن القافية تأخذ دلالتها من سياق البيت الشعري, وأنها ترتبط بآلية السرد, ففي المقطوعة الأولى شَطَّرَ السارد ذاته الشاعرة شطرين, جعل واحدة متكلمة, سائلة, مستفتية, بدلالة ضمير المتكلم (الياء) في (أفتني), وجعل

الثانية مخاطَبة, مسؤولة بدلالة ضمير المخاطب (أنتَ) في (كنتَ), وجعل الجواب/ الحكم مسكوتا عنه, وعلى المتلقي/ القارئ أن يتوقَّعه/ يصدره كيفما يشاء, وأما المقطوعة الثانية, فقد هيمنت الشخصية المتكلمة على السرد من دون إشراك ذات أخرى لكنها اعتمدت ضمير المتكلم بصيغة الجمع (نا) في التعبير عن ذلك, ربما من أجل تقديم صورة مثالية للفتاة/ الحُسْن, أو لأن هذه الصورة يراها الناس كما يراها هو لذلك أصدر حكما صريحا بشأنها (أجمع الناس على تفضيلها) دون أن يترك الأمر رهنا للتكهنات كما حصل في الصورة الأولى. إذن فالقافية ليست خاتمة متممة للأبيات يؤتى بها لحاجة إيقاعية وتزيينية, إنما هي محور هام يتصل به السرد ويتناغم معه.

إن إيقاع القوافي الأربع (مختلف, القصِف, خلف, اختلف), جاء على وزن (فاعلن) المحذوفة, وبذلك دخلت القافية ضمن تفعيلة الضرب, المتناغمة مع تفعيلة العروض, وأما إيقاعها وصلته بإيقاع البيتين, فقد جاء في المقطوعة الثانية أسرع منه في المقطوعة الأولى, لأن عدد التفعيلات الزاحفة/ المخبونة التي تشير إلى السرعة بلغ ست تفعيلات, في حين بلغ عددها في المقطوعة الأولى خمس تفعيلات, فضلا عن أن الحركتين اللتين بين الساكنين متشابهتان, مما منحهما نوعا من الخفة في النطق, أما المقطوعة الأولى فقد أضفى الانتقال فيها من الفتح إلى الكسر نوعا من الثقل, ومع ذلك فإن تقييد القافية عمل على التخفيف من حدة إيقاع بحر الرمل ومن ثم التقليل من حركة السرد, وكأن السارد أراد أن يقيد المعنى السلبي في المقطوعة الأولى في حدود الشخصية المهجوة, وأن يقيد المعنى الايجابي في المقطوعة الثانية في حدود الشخصية الممدوحة.

# *Abstract*

# *Narration and Rhyme Tone Omar Bn Abi Rabī'a as An Example*

***Dr. Abdula Fathy***(*)

***Dr. Salih Mohammad Hasan***(**)

Rhyme has a great influence on the hearers . There is no doubt that rhyme and the poetic meter distinguish poetry from other genres. It is either restricted or non-restricted . The non-restricted one is more appealing than the restricted . It is certain that rhyme influences narration no matter whether it is quick or slow . This paper deals with the relation between rhythm and narration in the poetry of an Ommiad poet.

---

(*) College of Arts / University of Mosul.

(**) College of Arts / University of Mosul.